

# EL CUENTO LITERARIO EN LA POSGUERRA: IMÁGENES DE INFANCIAS

Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier  
(Universidad de Cádiz)

## INTRODUCCIÓN

Dentro de este seminario dedicado a la literatura española alrededor del medio siglo me ha correspondido hablar del cuento. Es éste un género literario poco *conocido* y poco *reconocido*. En general público y crítica lo consideran arte menor: entrenamiento de futuros novelistas o pasatiempo de escritor entre novela y novela. Siendo esto así, me ha parecido oportuno comenzar mi exposición aclarando qué se entiende por *cuento literario*, cuándo surge, cómo se va constituyendo y qué problemas teóricos suscita. Tras estas aclaraciones pasaremos a hablar del *cuento español en la posguerra*, cuya evolución ilustraremos con seis cuentos concretos. Para mejor comparar he escogido cuentos centrados en un mismo tema, la infancia, y en un mismo motivo, el colegio. Es interesante señalar que la infancia como tema literario habitual en el cuento es un fenómeno contemporáneo especialmente intenso en estos años, en gran parte porque, como señalaba Josefina Rodríguez de Aldecoa<sup>1</sup>, los escritores del medio siglo fueron y dejaron de ser niños en una atmósfera singularmente anómala. Así, seguiremos el devenir del género desde los años 40 hasta finales de los 70 de la mano de autores como Juan Antonio de Zunzunegui, Camilo José Cela, Ignacio Aldecoa, Francisco García Pavón, Medardo Fraile y Ricardo Doménech.

Y dicho todo esto, comencemos a ir al grano.

## I. BREVE MARCO GENERAL.

### 1.1. El cuento literario.

El *cuento* es una forma de relato breve que viene de muy lejos y se pierde en las tradiciones religiosas y folklóricas de los pueblos. El cuento moderno, que algunos denominan *cuento literario*<sup>2</sup>, es una forma de relato breve que a partir del siglo XIX se va despegando de la tradición en busca de la originalidad<sup>3</sup>. El cuento tradicional se transmite como una historia donde lo importante es la peripecia, con o sin moraleja. En

---

<sup>1</sup> Reflexiones muy interesantes sobre la generación del medio siglo en relación con la infancia son las que formula Josefina Rodríguez de Aldecoa en el prólogo a su antología *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983. *Sobre la infancia en la narrativa de posguerra contamos ya con un estudio de Eduardo Godoy Gallardo: La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Playor, 1979.

<sup>2</sup> Sobre la terminología en torno al género cuentístico, véase Antonio-José RIOJA MURGA: "Vindicación del término cuento", en *Lucanor*, n. 9, 193, pp. 49-55.

<sup>3</sup> Sobre los orígenes del cuento español en el siglo XIX siguen siendo básicos los estudios pioneros de Mariano BAQUERO GOYANES: *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1945, y *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC, 1992, edición ésta revisada por Ana L. Baquero Escudero sobre el texto que no llegó a publicar en vida el autor. Luego contamos también con el estudio de R. EBERENZ: *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista* (Madrid, Gredos, 1989). Pionera en el estudio del cuento español en el siglo XX fue Erna BRANDENBERGER, con sus *Estudios sobre el cuento español contemporáneo* (Madrid, Editora Nacional, 1973).

cambio, el cuento literario se transmite como aventura y secreto de la palabra: lo importante no es ya sólo lo que se cuenta sino cómo se cuenta, de manera que para repetirlo habría que memorizar no su argumento sino su totalidad, y esa totalidad nos remite no ya a un fondo de tradiciones colectivas sino a un hombre en un mundo, a una sensibilidad individual. Podríamos decir, parafraseando al conde de Buffon, que la diferencia entre el cuento tradicional y el cuento literario es el estilo, entendiendo que “el estilo es *UN* hombre”.

## 1.2. Orígenes y evolución del cuento literario.

Por lo que respecta a sus orígenes, hoy podemos decir lo mismo que afirmaba Juan Valera hacia 1890, que “Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse”<sup>4</sup>.

En cuanto a la evolución del género, el Romanticismo es la primera corriente cultural que da curso literario al cuento moderno, y ello por varias razones concomitantes: porque prestigia y reinterpreta la cultura de tipo tradicional y popular, porque concede valor simbólico a lo extraordinario y fabuloso, y porque, en su afán de romper con la poética clasicista, concede importancia a lo breve y también a lo que parece fragmentario e inconcluso. En un principio el cuento literario romántico se va constituyendo a partir de sus raíces tradicionales. En España esto sucede más tarde que en otros países<sup>5</sup> y sucede de dos maneras: la más artística comienza siendo la leyenda en verso, que toma su tema de la tradición: en esta línea van Zorrilla y Espronceda, entre otros muchos. Por otra parte, el cuento literario se constituirá a partir del cuento popular y del interés costumbrista: primero se recogen los cuentos tradicionales, y aquí tenemos a “Fernán Caballero”, y luego se cuentan de manera más cuidada y personal: es lo que hará, por ejemplo, un Juan Valera<sup>6</sup>. Poco a poco el interés va pasando de la tradición remota al pueblo que la refiere, de ahí el costumbrismo, y del pueblo que la refiere a la conciencia individual que la revive, de ahí las leyendas de Bécquer.

A medida que avanza el siglo XIX la prosa se impone como molde formal del relato, en contra de las poéticas que privilegiaban el arte y el artificio del verso. El cuento pasa a ser otra modalidad reconocida del relato culto en prosa. En este proceso

<sup>4</sup> Juan Valera: artículo “Breve definición del cuento”, que escribió hacia 1890 para el *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*, recogido en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961 (3 ed.), vol. I, pp. 1045-1049.

<sup>5</sup> Los hermanos Guillermo y Jacobo Grimm publican su colección de *Cuentos infantiles y del hogar*, basados en tradiciones populares folklóricas, entre 1812 y 1814. Anteriores son las colecciones de Charles Perrault (*Historias o cuentos de antaño. Cuentos de Mamá Oca*), de 1697, y de la condesa d'AuInoy (*Cuentos de hadas*), de 1697-1698.

<sup>6</sup> Cecilia Bohl de Faber, (a) “Fernán Caballero”, publica su colección de *Cuadros de costumbres populares andaluzas* en 1852, a la que siguen *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) y *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (1877). Claro que antes de esto “Fernán Caballero” incluyó cuentos tradicionales en sus novelas, empezando por *La Gaviota* (1849). Más tarde, Juan Valera publica, junto con Narciso Campillo, el conde de las Navas y Mariano Pardo de Figueroa (el doctor Thebussem), y bajo el pseudónimo de “Fulano, Zutano, Mengano y Perengano”, los *Cuentos y chascarrillos andaluces* en 1896, colección de cuentos populares de tipo humorístico (y no legendarios ni de hadas).

de afianzamiento interviene además la prensa, que desde el siglo XVIII es impulsora eficaz de todos los géneros breves que al hilo de la actualidad aspiran a llegar a un amplio público.

El realismo, heredero del costumbrismo de un Larra, un Estébanez Calderón y un Mesonero Romanos, libera definitivamente al cuento de su filiación popular y tradicional: el relato, corto o largo, trata ahora del tema de nuestro tiempo. Claro que el cuento sigue siendo recipiente de historias menos realistas, de historias que acogen lo extraño, lo maravilloso, incluso lo fantástico, en ambientes bien remotos, bien actuales<sup>7</sup>.

A partir de aquí el cuento evoluciona junto con el resto de los géneros a tenor de las corrientes estéticas que se van sucediendo. Según Fernando Gómez Redondo<sup>8</sup>, entre 1890 y 1936 lo característico del cuento es que se concibe fundamentalmente como análisis no ya de la sociedad contemporánea sino ante todo del escritor y sus problemas frente a la realidad. Es ésta una época poco estudiada desde la perspectiva del cuento<sup>9</sup>, y lo que Gómez Redondo destaca en ella no es más que proyección de lo que se ha dicho de todos los géneros: los noventayochistas (Ganivet, Unamuno, Baraja, Azorín...) añaden al cuento sus inquietudes ideológicas personales; los modernistas, esteticismo e impresionismo; los novecentistas (Pérez de Ayala, Eugenio D'Ors, Miró, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez), una mayor proyección social de esas inquietudes y una mayor atención al hecho literario en sí, atención que se traduce en el fragmentarismo y en dos actitudes no siempre divergentes: el lirismo y el humor. La lirificación del cuento culmina con la generación del 27, que aporta, a partir de la vanguardia, un impulso más irracional y libre: aquí estarían Benjamín Jarnés, Claudio de la Torre, Rafael Dieste, Pedro Salinas... Claro que los vanguardistas, a fuerza de experimentar, dinamitan los géneros, y los autores que los respetan siguen moviéndose en las claves de un realismo formal centrado en las inquietudes y evocaciones del “yo”.

### 1.3. Las técnicas del cuento

Convertido el cuento en género literario narrativo, en seguida pasó a ser considerado como hermano menor y modesto de la novela. Esta minusvaloración persiste hasta hoy y es un tópico de los cuentistas, antólogos y críticos quejarse de ella. Ya doña Emilia Pardo Bazán, que bien podía hablar del asunto como autora de cuentos

<sup>7</sup> Ejemplos de cómo el cuento durante la época realista sigue acogiendo historias que se salen de lo realista y verosímil los tenemos en Pedro Antonio de Alarcón (*Narraciones inverosímiles*, 1882), en Juan Valera (“El pájaro verde”, 1860; “El espejo de Matsuyama” y “El pescadorcito Urashima”, ambos de 1887; “La muñeca” y “La buena fama”, de 1894), en Galdós (“La muía y el buey. Cuento de Navidad”, de 1876; “Celín”, de 1887; “Theros”, etc.), y en Emilia Pardo Bazán (“El rizo del Nazareno”, 1892; “Las dos vengadoras”, 1894; “El corazón perdido”, 1898...), por citar sólo unos cuantos. En general, todos ellos muestran la conexión de la narrativa de un lado con el romanticismo que pasó, y de otro con el simbolismo finisecular. Salvo rarísimas excepciones, lo normal es que lo extraordinario se asocie a lo ejemplar y alegórico.

<sup>8</sup> Fernando GÓMEZ REDONDO (ed.): “Prólogo” a *Cuentos contemporáneos*, Zaragoza, Luis Vives, 1991 (“Clásicos Edelvives”, n. 22), pp. 9-46.

<sup>9</sup> Este desconocimiento es ahora algo menor. Pocos meses después de terminar este trabajo acaba de salir una *Antología del cuento español. 1900-1939*, editada por José María Martínez Cachero (Madrid, Castalia, 1994).

y novelas, salió diciendo que cuento y novela son artes distintas, como demuestra el hecho de que un buen novelista puede ser cuentista malo, y un buen cuentista puede hacer malas novelas<sup>10</sup>. Esto es obvio y no vale la pena insistir en ello.

Los apologistas buscaron, ya desde Edgar Allan Poe, cuál era el secreto del cuento. Esta búsqueda de claves se Intensificó en el siglo XX, más aún cuando empezaron a hacer furor las teorías estructuralistas. La bibliografía ha crecido últimamente<sup>11</sup>, pero comprobamos que muchos sesudos manuales centrados en el cuento le atribuyen rasgos que no lo diferencian: son o pueden ser propios de cualquier relato, y ni siquiera del relato literario sino también del fílmico. A este respecto, desmitificador, conviene leer el excelente estudio de Gabriela Mora *En torno al cuento*<sup>12</sup>.

En realidad, el secreto específico del cuento es un secreto a voces que una vez revelado no nos dice casi nada: el secreto del cuento es que es breve. ¿Cómo de breve? Esto depende de la extensión que le atribuyamos a la novela. A partir de 150 páginas, novela; entre 50 y 150, novela corta; entre 15 y 50, cuento; menos de 15 páginas, cuento corto<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Emilia PARDO BAZAN: apud Mariano BAQUERO GOYANES: *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, ed. cit.

<sup>11</sup> Sobre el cuento en general son bien conocidos los estudios de H. E. BATES: *The modern short story. A critical survey* (Londres, Thomas Nelson & Sons Ltd., 1941); Sean O'FAO-LAIN: *Short stories. A study in pleasure* (Boston, Little Brown & Co., 1961); Sean O'FAO-LAIN: *The short story* (Dublin y Cork, The Mercier Press, 1972); Frank O'CONNOR: *The lonely voice. A study of the short story* (Cleveland y Nueva York, The World Publishing Co., 1963); Charles E. MAY: *Short story theories* (Atenas, Ohio, Ohio University Press, 1976); Ian REID: *The short story* (Londres, Methuen, 1977); Wendell M. AYCOCK (ed.): *The teller and the tale: Aspects of the short story* (Lubbock, Texas Tech. Press, 1982); Susan LOHAFFER: *Coming to terms with the short story*, (Baton Rouge y Londres, Louisiana State University, 1983); Susan LOHAFFER & Jo Ellyn CLAREY (eds.): *Short story at a crossroad* (Baton Rouge y Londres, Louisiana State University, 1989).

En el ámbito hispánico contamos con el prólogo de Ramón MENÉNDEZ PIDAL a la *Antología de cuentos de la literatura universal* (Barcelona, Labor, 1955), y las monografías de Mario A. LANCELOTTI: *De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento* (Buenos Aires, Europa, 1965); Mariano BAQUERO GOYANES: *¿Qué es el cuento?* (Buenos Aires, Columba, 1967 -reeditado en *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad, 1988-); Alba OMILy Raúl PIEROLA: *El cuento y sus claves* (Buenos Aires, Nova, 1967); Juan BOSCH: *Teoría del cuento* (Mérida, Universidad de los Andes, 1967); Raúl CASTAGNI-NO: *"Cuento-artefacto" y artificios del cuento* (Buenos Aires, Nova, 1977); Edelweiss SE-ARRA: *Tipología del cuento literario: textos hispanoamericanos* (Madrid, CUPSA, 1978); Enrique ANDERSON IMBERT: *Teoría y técnica del cuento* (Buenos Aires, Marymar, 1979 -edición española en Barcelona, Ariel, 1992-); Rosa M. GRILLO DE FILIPPO: *Racconto spagnolo. Appunti per una teoría del racconto e le sue forme* (Salerno, Palladio Editrice, 1985); Catharina V. de VALLEJO: *Teoría cuentística del siglo XX* (Miami, Aproximaciones Hispánicas, 1989).

<sup>12</sup> Gabriela MORA: *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985. La parte teórica, donde revisa posturas previas, en pp.7-139.

<sup>13</sup> En cuanto a la cuantificación de los géneros en palabras, para Ian Reid (*The short story*, Londres, Methuen, 1977), el cuento tendría entre 500 o menos y 32.000 palabras, y el promedio estaría entre 1.600 y 20.000. Para Irving Howe (*Short shorts. An Anthology of the Shortest Stories*, Nueva York, Bantam Books, 1983), el cuento canónico o regular tendría entre 3.000 y 8.000 palabras, y el cuento cortísimo, categoría por él establecida, un máximo de 2.500 y un promedio de 1.500. La novela, en cambio, según E. M. Foster, tendría un mínimo de 50.000 palabras, aunque reconoce que no hay unanimidad en la aceptación de medidas precisas (*Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983, p. 12).

En el cuento todo depende de su brevedad. Como tiene que ser corto, la historia que refiere es ante todo *anécdota*. Una anécdota, según el DRAE, es una “relación, ordinariamente breve, de algún rasgo o suceso particular más o menos notable”. Ahora bien, no se me malinterprete: tendemos a infravalorar lo anecdótico considerándolo algo puntual, pintoresco, gracioso, contingente, sobrante, pero sabemos también que una personalidad, una situación, un mundo, pueden quedar definidos en un solo gesto. El cuento tiene efectivamente un claro carácter metonímico: es algo breve que puede revelar algo muy intenso o también algo muy extenso. Así lo expone Luis Mateo Diez:

“La determinación de lo significativo, la administración de lo que se cuenta, sobre la base estricta y medida de lo necesario, de lo preciso, y la imprescindible condensación que debe actuar siempre a favor de la intensidad, me parecen elementos sustanciales de un género en el que todo debe conducir a una especie de fabulosa apertura de lo pequeño a lo grande”<sup>14</sup>.

Como el cuento es tan corto, en él se impone la más estricta economía, economía que significa concentración o intensidad: el escritor debe ir al grano, sea cual sea. Azorín pudo decir que un cuento es una novela despojada de ripios. El del cuento es por tanto arte de alta precisión: lo que hay en él tiene que venir al caso y no hay espacio para andarse por las ramas. Así lo deja ver Juan Pedro Aparicio cuando dice que un cuento es “una narración que empieza pronto y acaba enseguida”<sup>15</sup>.

De la brevedad del género depende también otra característica: desde el punto de vista de la recepción, la brevedad y la concentración se traducen en que el cuento debe herir de golpe la sensibilidad del lector, debe interesarle desde la primera línea y arrastrarle hasta el final de una sentada. Una novela puede ir enganchándonos poco a poco: como es larga, hay tiempo para ir produciendo interés de forma gradual. El lector de novela lo sabe y suele concederle al autor un espacio de prueba: 25, 50, 100 páginas. El cuento no disfruta de esta ventaja: si el planteamiento Inicial no interesa, el lector lo deja casi inmediatamente. De ahí que cuentistas como Poe y Horacio Quiroga hayan insistido tanto en que el comienzo de un cuento es fundamental.

Ahora bien, todo esto es sumamente relativo: lo que consideramos una anécdota interesante varía de una época a otra. Para muestra, véase lo que ha pasado con el propio tema de la infancia. La manera de seleccionar, empezar, enfocar, contar y terminar una breve historia no es tampoco una manera Intrínseca y absoluta: interesa lo que resulta novedoso, y la novedad sólo lo es con respecto a una tradición establecida. Por eso fracasan los intentos ahistoricistas de describir el cuento, y por eso las recetas para escribirlo, al estilo de la que facilita Horacio Quiroga, no son más que suaves ironías inefables.

Otro tópico es la comparación entre cuento y poesía, entre cuento y lírica. Lo expuso muy claramente Emilia Pardo Bazán:

“Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: uno y otro son rápidos como un chispazo y muy intensos -porque a ello obliga la brevedad,

<sup>14</sup> Luis MATEO DIEZ: “Contar algo del cuento”, en *Insula*, n. 495, febrero de 1988, p. 22.

<sup>15</sup> Juan Pedro APARICIO: “La navegación del cuento”, en *Insula*, n. 495, 1988, p. 23.

condición precisa del *cuento*-, Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca”<sup>16</sup>.

Creo que esto tampoco es verdad como concepto general: hay cuentos que no son nada poéticos y hay novelas muy líricas. Lo que sí es cierto es que el cuento se concibe globalmente, sintéticamente, y en esto parece más intuitivo que la novela, que es más analítica. Cabe plantearlo de otra manera: hemos dicho *emoción*. Mariano Baquero Goyanes lo explicaba un poco más:

“el cuento es un preciso género literario que sirve para expresar *un tipo especial de emoción*, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención”<sup>17</sup>.

Esa emoción poética es, para Baquero Goyanes, esencialmente *ternura*, ternura expresada y matizada luego de mil modos. Esta afirmación de Baquero Goyanes sigue siendo, desde mi punto de vista, tan absolutamente válida como difícilmente analizable. Yo lo explicaría de la siguiente manera: la *ternura* quizá se podría definir como la *emoción de lo pequeño*, y el cuento es una pequeña historia. La ternura es quizá la emoción que sentimos al descubrir un significado en lo que hasta ahora nos parecía insignificante, una historia allí donde hasta ahora no había historiadores. Fijémonos en cómo comienza Clarín su cuento *Pipá*:

“Ya nadie se acuerda de él. Y sin embargo, tuvo un papel importante en la comedia humana, aunque sólo vivió doce años sobre el haz de la tierra. A los doce años muchos hombres han sido causa de horribles guerras intestinas, y son ungidos del Señor, y revelan en sus niñerías, al decir de las crónicas, las grandezas y hazañas de que serán autores en la mayor edad. Pipá, a no ser por mí, no tendría historiador”<sup>18</sup>.

Ternura de lo pequeño, de lo corto, de lo aparentemente insignificante, de lo instantáneo, que sale brevemente a la luz y vuelve rápidamente al no ser, a la sombra. Hay muchos cuentos que explotan la emoción de la insignificancia significativa. Pero sigue habiendo otros muchos que no lo hacen, que siguen explotando el interés de su ingeniosa, entretenida y sorprendente aventura.

Por último, hay otro tópico que conviene desmontar: el de que el cuento es más convencional que la novela y admite menos la experimentación. No es cierto. Bastarían sólo algunos nombres para demostrarlo: E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, Henry James, J. L. Borges y J. Cortázar. Que en España el cuento esté peor visto que en el mundo anglosajón y en el latinoamericano, que nuestros mejores ingenios sean ingenios prolijos, novelescos, o que no hayamos tenido figuras de la proyección mundial de las anteriores, no prueba nada.

<sup>16</sup> Emilia PARDO BAZAN: “Prólogo” a *Cuentos de amor*, Madrid, 1898, apud M. BAQUERO GOYANES: *El cuento español del romanticismo al realismo*, Madrid, CSIC, 1992, p. 165.

<sup>17</sup> Mariano BAQUERO GOYANES: *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949.

<sup>18</sup> Leopoldo ALAS, “CLARIN”: “Pipá” (escrito en 1879, publicado en ese mismo año en *La Unión*). Tomo la cita de la edición de Antonio Ramos-Gascón: *Pipá*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 103.

Dicho ya todo esto acabaremos de aterrizar. Y hemos de decir que el aterrizaje es difícil, porque de nuestro cuento español, género contemporáneo con una historia propia, sabemos poco. O lo que es lo mismo, sabemos a rachas, sin una visión global muy definida. Vamos pues con la posguerra, y vamos paso a paso.

## II. EL CUENTO ESPAÑOL EN LA POSGUERRA.

### 11.1. El cuento en los años 40.

Durante los años 40 el panorama del cuento, como el de la novela, es confuso y falto de líneas cohesivas fuertes. Además es una época mal conocida: faltan catálogos exhaustivos de cuentos y cuentistas. Durante esta década sí se escriben cuentos, pero los autores no suelen dedicarse sólo ni preferentemente a este género, poco valorado por el público, la crítica y los propios escritores, y los cuentos no suelen aparecer en forma de libro: viven en revistas como *Escorial*, *Espadaña*, *Destino*, *Domingo*, *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Insula*, *Haz*, *Vértice*, *Fantasía*... O periódicos como *ABC* o *Arriba*. Las antologías de esta época son muy pocas y suelen traer más autores consagrados que noveles: sirvan de ejemplo la de Josefina Romo (*Cuentistas españoles de hoy*, Madrid, Febo, 1944) y la de Federico Carlos Sainz de Robles (*Cuentistas españolas contemporáneas*, Madrid, Aguilar, 1946).

El género se mantiene a flote, como ha estudiado Joaquín Millán Jiménez<sup>19</sup>, cultivado por autores de la generación del 98 (Azorín -n. 1873-), de la del 14 (Concha Espina -n. 1877-, W. Fernández Flórez -n.1885-), de la del 27 (Tomás Borrás -n. 1891-, Rafael Sánchez Mazas -n. 1894-, Edgar Neville -n. 1899-, Juan Antonio de Zunzunegui -n.1901-, Samuel Ros -n. 1904-, Eulalia Galvarriato -n. 1905-), y autores de la generación del 36 (Eusebio García Luengo -n. 1909-, José Antonio Muñoz Rojas -n. 1909-, Feo. Alemán Sainz -n. 1919-, Jorge Campos -n. 1916-, Camilo José Cela -n. 1916-, Rafael García Serrano -n. 1917-, Pedro de Lorenzo -n. 1917-, Julián Ayesta -n. 1919-). Y muchísimas mujeres.

Santos Sanz Villanueva<sup>20</sup> destaca en estas fechas la heterogeneidad y otras dos notas comunes: 1) la indefinición del género, reflejada en una terminología imprecisa (relato, narración, cuento, estampa) y 2) la concepción decimonónica del cuento, concepción que se traduce en las siguientes características:

- a) El *planteamiento* es *fuertemente argumental*: el cuento refiere una historia completa concebida como conexión causal de sucesos.
- b) El relato se inscribe de manera muy convencional dentro del *realismo formal*, recrea de manera precisa los espacios, aunque no así los tiempos, es descriptivo y anecdótico, muestra una acusada preocupación por la psicología, y busca el final argumentalmente sorprendente.

<sup>19</sup> Joaquín MILLÁN JIMÉNEZ: "El cuento literario español en los años 40. Un género a flote", en *Las Nuevas Letras*, n. 8, 1988, pp. 80-84.

<sup>20</sup> Santos SANZ VILLANUEVA: "El cuento, de ayer a hoy", *Lucanor*, n. 6, 1991.

En cuanto a los temas, son también heterogéneos. Encontramos cuentos políticamente comprometidos, homologables a las novelas falangistas, que desarrollan motivos bélicos o de propaganda, mediante los cuales el bando vencedor engrandece sus actitudes ideológicas o justifica su opción en la guerra, pero éstos no son los más frecuentes ni los más importantes. Un ejemplo sería Rafael García Serrano.

Los cuentos que más abundan son los de temática escapista. Hay muchos de amor de tipo emocional y sensiblero, que según Santos Sanz Villanueva responden a un neorromanticismo delicuescente y moralizador. Yo señalaría que lo que se da no es neorromanticismo sino neoposromanticismo, porque esa cursilería empalagosa, pequeñoburguesa, es más propia del posromanticismo que de lo que en un sentido más noble llamamos romanticismo. Y aparte de los cuentos de amor, abundan los que desarrollan pequeños conflictos domésticos o personales: anécdotas intrascendentes con solución satisfactoria, o ternurista, o de vago desconsuelo. En general la crítica habla de **anecdótico**: cuentos de factura convencional que no van más allá de su pequeña anécdota. Fernando Gómez Redondo habla de una prolongación de una actitud de anteguerra: el cuento es para muchos autores una forma de evadirse de su figura pública. En esta línea irían Rafael Sánchez Mazas y Tomás Borrás.

La otra cara del anecdótico es la de los cuentos existencialistas. En novela es Cela quien da curso a lo que se ha llamado tremendismo, moda que según F. Gómez Redondo no llega a proyectarse en el cuento. Lo que se da en este género es más bien, como dice Sanz Villanueva, lo que Cela llamó **carpetovetonismo**, mezcla de costumbrismo escatológico, humor negro y anomalías de la naturaleza humana. Claro que Cela es mucho más: Cela añade a su expresionismo unas notas de lirismo entre violento, tierno, absurdo, irracional y surrealista que hacen de él un escritor sin parangón. Así, podríamos señalar carpetovetonismo en un cuento como el que se titula “Las orejas del niño Raúl” (1950), sobre un niño absurdo obsesionado por el tamaño que tienen sus orejas. Y surrealista, delicado y sugerente, bellissimo, es el cuento “La memoria, esa fuente del dolor...” (1950)<sup>21</sup>.

Por último, para cerrar este resumen de los años 40, hay que mencionar una nota original: la presencia en el cuento, que no en la novela, de la fantasía, de la ficción entre maravillosa, extraña y fantástica.

Aquí ponemos a José María Sánchez Silva (n. 1911)<sup>22</sup>, que cultivará también la mezcla del realismo costumbrista con lo maravilloso y ejemplar en la serie de sus *Marcelinos*

<sup>21</sup> Camilo José CELA: “Las orejas del niño Raúl”, primera edición en *Correo Literario*, Madrid, 15 de octubre de 1950. Luego pasó al *Nuevo retablo de don Cristobita*, 1957. Cf. *Obra completa*, vol. 2, Barcelona, Destino, 1989. C. J. Cella: “La memoria, esa fuente del dolor”, primera edición en la revista *La Hora*, Madrid, 26 de febrero de 1950; pasó luego a *Esas nubes que pasan*, 1953, y luego al *Nuevo retablo de don Cristobita*, 1957. Cf. *Obra completa*, vol. 2, ed. cit.

<sup>22</sup> *No es tan fácil* (1943), de José María Sánchez Silva, lleva tres cuentos de este tipo: “El que descendió del castillo”, “Profeta de incógnito” y “Sueño de la mujer sin cara”, y de nuevo lo fantástico aparece en el cuento “La señal” de *La ciudad que se aleja* (1946). También en los años 40 arranca la narrativa de Alvaro Cunqueiro (n. 1911), que, procedente del surrealismo ingenuista y del neotrovadorismo gallego,



(*Marcelino pan y vino* es de 1952). Y también hay que hablar de atisbos de metaliteratura, como vemos en un curioso cuento de José María Gironella que se titula “Tres platos a la mesa”<sup>23</sup>.

Es verdad que en los 40 predomina un realismo convencional, bastante amorfo y, lo que es peor, mezclado de moralina, pero se pueden encontrar cosas valiosas, algunas, dispersas, otras, como las de Cela, agrupadas, y esto merece ser estudiado<sup>24</sup>.

Hagamos ya aquí un alto para ver algunos cuentos. De estos años y de tema escolar hemos escogido dos: uno de Zunzunegui, otro de Cela.

### II.1.1. J. A. Zunzunegui: “El binomio de Newton”.

El cuento de Zunzunegui, titulado “El binomio de Newton”<sup>25</sup>, desarrolla el tema del primer amor adolescente en el marco de un colegio vasco de jesuitas. El texto se divide en seis capitulillos. En el primero se nos presenta al protagonista en su entorno: Josechu Arrióla es uno de los alumnos mayores del colegio, y el más admirado por su precoz hombría. En el segundo se inicia la acción: Josechu recibe la visita inesperada de una tía y dos primos, Tere y Luis. Nos enteramos de que Josechu es huérfano. El capítulo tercero nos ofrece una retrospectiva: Josechu recuerda la época en que jugaba con Luís y Tere, la misma en que enfermó y murió su madre. El capítulo cuarto refiere una clase de matemáticas con el temido padre Fernández, que va a explicar el binomio de Newton. El conflicto propiamente dicho empieza en el capítulo quinto: Josechu comienza a recibir visitas dominicales de Tere. Surge el primer amor entre los primos, y Josechu vive entre nubes pese a la proximidad de los exámenes. Llega la Semana Santa y, con las vacaciones, mucho que estudiar. El sexto y último capítulo es el clímax y desenlace: el Viernes Santo Josechu descubre a su prima en compañía de otro chico.

---

mezcla en sus primeros relatos, no publicados hasta años después, la cultura gallega rural con el culturalismo irónico.

<sup>23</sup> He encontrado el cuento de José María Gironella, “Tres platos a la mesa. El deseo se hace carne”, en la antología de Mariano BAQUERO GOYANES: *Antología de cuentos contemporáneos*, Madrid y Barcelona, Labor, 1964. No indica el antólogo de dónde procede el cuento ni su fecha.

<sup>24</sup> En cuanto a los cuentistas en el exilio, también hay que señalar que han sido muy poco tenidos en cuenta. Ellos muestran en sus escritos la heterogeneidad que se da por las mismas fechas en la Península. Sus cuentos abarcan temas variados, desde la memoria histórica a la fantasía, actitudes diversas, entre el existencialismo desolador y el humor, y formas diferentes, entre la tradición y la renovación. Fernando Gómez Redondo estima que para estos exiliados el cuento, lo mismo que la novela, es un medio para romper los límites de la soledad y encontrar razones en las que creer, y apunta en ellos dos tendencias:

1. en algunos casos el cuento funciona como un espacio en el que el autor puede conservar la identidad perdida, tendencia ésta que viene de antes de la guerra y que suele manifestar el contacto entre el cuento y las formas más puramente subjetivas del poema.
2. En otras ocasiones, el cuento sirve como mirada crítica sobre el estado presente. Tanto si se trata de una desesperada protesta como si se trata de un juicio crítico, estos cuentos son un medio de asumir la soledad y el dolor del exilio. En esta línea irían Max Aub, Arturo Serrano Plaja, Segundo Serrano Poncela y Francisco Ayala.

<sup>25</sup> He tomado el cuento de J. A. Zunzunegui de la *Antología de cuentos contemporáneos* (Barcelona, Labor, 1964) de M. Baquero Goyanes. Tampoco aquí indica el antólogo de dónde procede el cuento, pero por sus características formales encaja en ese realismo tradicional que nos interesa ilustrar como punto de partida de la evolución del cuento en la posguerra. De todas formas, por su tema y su índole vasca, este relato debe formar parte de la serie *Cuentos y patrañas de mi ría*, de la que salieron varias entregas entre 1935 y 1944.

Infierno de los celos. Luego, vuelta a clase. En medio del examen oral de matemáticas Luis le pasa a Josechu una carta de Tere: es la despedida. El padre Fernández pregunta mientras tanto la lección. En esto saca a Josechu a la pizarra, a explicar el binomio de Newton, y Josechu de repente se echa a llorar. El padre Fernández sale al quite para explicarlo, pero con la sorpresa a él también se le olvida la demostración.

“El binomio de Newton” es un cuento de factura muy tradicional y realista: está contado en tercera persona por un narrador omnisciente que en todo momento domina sobre las voces de los personajes y conduce la reacción que debe tener el lector: Josechu adolescente es “el pobre Josechu” y el padre Fernández tiene un “hontanar escondido de ternura”. Los personajes nos son explicados por el narrador, cuyo estilo, correcto y sobrio, tan pronto se adorna con términos familiares y coloquiales como busca la eficacia de alguna metáfora enaltecadora, sobre todo al final (“le ardía el pecho como un clavel de fuego”). La nota lírica viene dada de antemano por la cita que abre el cuento: una cita de Camilo Castello Branco sobre el amor a los quince años.

El relato es lineal, aunque incluye una retrospección en el capítulo 3, y es de andadura relativamente lenta por la minuciosidad con que allega datos descriptivos del espacio y elementos costumbristas en torno al colegio, los curas, los niños y los ritos docentes y religiosos. Hay una detención complacida, aunque funcional, en la descripción del paisaje vasco (cap. 2).

El tiempo en que transcurren los hechos no está precisado: podría ser cualquier fecha anterior a la guerra, un tiempo intrahistórico que podría coincidir con el de la infancia del escritor. Trasciende una impresión idílica centrada en el paisaje y reforzada por la visión positiva que se da de los jesuitas del colegio. Aquí podemos ver esa utilización del cuento como evasión de la imagen pública del escritor de la que hablaba Gómez Redondo: gran parte del texto es evocación de lo que parecen recuerdos personales. Y además es un cuento de amor sin más trastienda.

Propio del realismo es el afán de explicar íntegramente al personaje: esto lo vemos en esa retrospección que nos ofrece el pasado del protagonista, por medio de la cual se introduce antes del conflicto una nota patética que contrasta con la aparente fortaleza del muchacho y que sirve para atraer la compasión del lector. Josechu nos resulta entonces un personaje más conocido, ya que lo esencial de su pasado está aquí, y más vulnerable. La retrospección predispone pues a la ternura. En realidad esta referencia a la madre no resulta necesaria para la acción: tal vez Zunzunegui la haya introducido sugestionado por la cita de Castello Branco, donde se contrasta el primer vuelo del pájaro joven con el amor del pájaro madre.

El cuarto capítulo introduce el *leit-motiv* que da título al cuento: el binomio de Newton. El lector tiene entonces la impresión de que allí va a empezar a pasar algo. El recurso al *leit-motiv* es típico del cuento decimonónico, y en nuestro cuento aparece cuatro veces: en el título, donde aún no significa nada pero resulta intrigante; en el capítulo 4, donde señala un atisbo de dinamización aún oscuro; en el capítulo 5, donde apunta a un pequeño desastre escolar (Josechu enamorado no estudia), y en el sexto y

último, donde se confirma la pequeña tragedia, que es sobre todo sentimental. Pero en este clímax patético interviene la sorprendida y sorprendente reacción del benévolo padre Fernández, que sirve de contrapunto humorístico al drama del alumno. El final, tras unos puntos suspensivos, viene a funcionar como epifonema que quita algún hierro al asunto: es la exclamación del profesor: “-¡Qué chicos éstos; pero qué demonio de chicos!...”. Es un final tragicómico, entre la ternura y el humor, y la anécdota se cierra sobre sí misma: el final de la historia es el final de la infancia de Josechu, y por tanto un hito significativo en la vida del personaje, cuya experiencia dolorosa se refuerza con un detalle obviamente simbólico: todo su drama se desencadena en Semana Santa.

En fin, el colegio en este cuento es un espacio anecdótico y un agri dulce recuerdo, muy lejos del tremendismo crítico de un Ramón Pérez de Ayala (recordemos su novela *A.M.D.G.*).

### II.1.2. Camilo José Cela: “La doma del niño”.

Pasamos ahora a Cela. De él escogemos un cuento que se titula “La doma del niño”, publicado por primera vez en revista, antes de 1947, y que luego pasó a *El bonito crimen del carabinero* (1947), y de aquí al *Nuevo retablo de don Cristobita* (1957)<sup>26</sup>. Como otras muchas prosas breves de Cela, ésta nace para la prensa y tiene una estructura mixta de relato (como cuento lo presenta el autor en sus *Obras completas*) y de semblanza costumbrista. Propio del artículo de costumbres es el narrador en primera persona que reflexiona a partir de una experiencia personal, un narrador que más que contar describe, y que salpica la evocación con comentarios personales para terminar con un epifonema discursivo.

La estampa es una evocación dislocada, entre humorística y violenta, del maestro de escuela, descrito como “cómplice en el fallido -¡loa- do sea Dios!- asesinato de mi infancia y de mi adolescencia”. En ella podemos distinguir cuatro partes, que suman cinco si añadimos la conclusión. Tras un párrafo contundente de presentación, siguen dos fragmentos de escenas paródicas que se abren con sus “dramatis personae” cómicamente señalados: “EL SEÑOR PROFESOR” y “EL SEÑOR CELA, DON CAMILO JOSÉ, A VOZ EN GRITO”. La primera escena se rompe con una acotación expresionista:

“esos niños repugnantes que, después, de mayores son gordos y blancos, sonreían con la sonrisa de ganar puntos de conducta”.

Frente a la evocación que hace el narrador del Cela niño, aparece una galería de tipos deformados: es Cela contra el mundo, podríamos decir en clave barojiana. La escena siguiente contrasta con la primera: frente al precario saber del niño Cela, la perfección memorística del señor Benítez, don Federico, alumno repugnante. Se cierra

<sup>26</sup> Camilo José CELA: “La doma del niño”, recogido en *Obras completas*, vol. 2, ed. oit. En esta edición el cuento se integra también en el *Nuevo retablo de don Cristobita*, dentro del Libro segundo: *El bonito crimen del carabinero y otros engaños y ofuscaciones*, sección I, “Cuentos entre desgarrados y humorísticos”, pp. 196-199.

esta segunda escena con una segunda y venenosa dedicatoria: “En su recuerdo [se refiere al recuerdo del señor Benítez] escribo yo estas líneas. Y las que siguen”.

El tercer segmento del cuento es una descripción analítica y generalizadora de los pedagogos, descripción que parodia el esquema de una lección. Luego viene el núcleo dramático, cuarta parte del cuento: un pedagogo que se ajusta a la descripción anterior escribió un libro. Aquí utiliza Cela una técnica de demora que introduce un cierto *suspense*: no nos dice del tirón de qué libro se trata, sino entre qué otros libros figuraba en el escaparate de una librería. Los libros que lo enmarcan dan idea de que el libro del pedagogo es una síntesis de ellos: “La salud por el ejercicio”, del capitán Gilson, y “La cría del cerdo”, de Sebastián Izquierdo Amor. La intersección entre el militarismo y la animalidad es la resultante: el libro “La educación de la infancia”, “sistema de doma” patentado por Herminio Martínez. La venganza del niño que no fue domado consiste en no leer el libro y compadecer “a los que ahora tienen -¡todavía!- la edad que nosotros tuvimos”. La frase final es epifonema revulsivo: “Que eso es lo que nos diferencia de los pedagogos, que sienten justamente lo contrario porque es más fácil”.

La diatriba de Cela tiene mucho de ajuste de cuentas, y en eso se parece al cuento de Zunzunegui: volvemos a ver, aunque ahora desde un punto de vista negativo, un recuerdo puramente personal. Es una diatriba personal pero de corte genérico: los agravios del niño Cela podrían ser los de cualquiera, y en este sentido el conflicto aparece desdibujado, diluido en costumbrismo. Nótese también una cosa: aquí hay diálogo, pero diálogo incluido a manera de ejemplificación sumaria y diálogo que resulta cómico, que no llega a ser en realidad dramático. El dramatismo no está propiamente en la acción sino sobre todo en los comentarios a la acción, lo que nos aleja del relato puro. Cela también tarda en llegar al núcleo conflictivo, como vimos antes en el cuento de Zunzunegui.

En fin, “La doma del niño” es una estampa costumbrista que denuncia la brutalidad de los maestros y el servilismo de los niños domados, y ensalza a los otros niños, a los indómitos, recurriendo a la parodia y al expresionismo sobre una estructura fragmentada, libre ya del secuencialismo realista. Está claro desde el principio de parte de quién está el autor, pero esta adhesión a las infancias rebeldes rehuye todo ternurismo fácil. Esto, tan característico de Cela, le separa por ejemplo de Zunzunegui, que introduce en su cuento el motivo patético y quizá prescindible de la orfandad de Josechu. La mezcla de lo que es propiamente cuento con lo que es estampa costumbrista avala esa indiferenciación del género de que hablaba S. Sanz Villanueva. Y aunque la estructura tradicional del cuento está aquí rota, sí hay un final argumentalmente cerrado: el narrador adulto habla desde la perspectiva triunfal del que no fue nunca domado. *Pero esto es lo que el cuento no desarrolla.* Claro que el final es también circular y en este sentido no tan clausurado: sigue habiendo niños y domadores, reflexión de tipo generalizador propia de un artículo periodístico. El colegio es aquí, en fin, un recuerdo negativo, personal pero generalizable, cuyas implicaciones sociales y políticas no llegan a desarrollarse.

Sigamos ahora con la visión panorámica. Cambiamos de década y de generación.

## II.2. El cuento en los años 50.

La generación del medio siglo trae dos novedades al cuento: una revaloración del género y una estética distinta. En efecto, los jóvenes escritores de principios de los 50 reivindican el cuento como característica generacional (cf. *Boletín*, n. 2, junio de 1955), y esto no sólo se va a traducir en la escritura de cuentos sino también en su difusión. Destaca aquí la labor de apoyo al cuento que llevó a cabo la editorial barcelonesa “Rocas” y la revista *Agora*, así como la convocatoria de premios como el “Sésamo”, el “Leopoldo Alas” de la editorial Rocas, o, más tarde, el “Hucha de oro” de las Cajas de Ahorros<sup>27</sup>. Comienzan además a proliferar los volúmenes de cuentos de un solo autor y las antologías<sup>28</sup>. Claro que hay un hecho indudable: si estos jóvenes se impusieron en el ámbito literario no fue por sus cuentos sino por sus novelas, pero de todos modos es indiscutible que dignificaron el género, que conoció una edad de oro, y que por primera fue cultivado por algunos escritores de primera fila casi en exclusiva: pensemos, ante todo, en Ignacio Aldecoa.

En cuanto a la nueva estética, es primero la del neorrealismo, y algo más tarde, a partir del 55, también la del socialrealismo. Comenta Sanz Villanueva que en los años 50 desaparece la indiscriminada multiplicidad temática y estética de la década anterior, de manera que ahora nos vamos a encontrar con una homogeneidad que llega a rayar la monotonía.

El tema son las formas de vida contemporáneas, las pequeñas anécdotas, tantas veces miserables, de la vida cotidiana. El punto de vista es el del testimonio crítico, el de la denuncia, ya sea estrictamente social, ya humanitaria. Como bien explica Oscar Barrero Pérez<sup>29</sup>, a los jóvenes del medio siglo les seduce la posibilidad que ofrece el cuento de condensar la instantaneidad cotidiana, y con ella, como dice F. Gómez Redondo, reconstruir la imagen de una realidad social perdida. El cuento adquiere un definitivo sentido de “experiencia narrativa” que supera el “yoísmo” predominante en

<sup>27</sup> Al Prof. Gregorio Torres Nebrera debo dos observaciones interesantes: el papel que desempeñó en la recuperación del cuento la *Revista Española*, fundada por Antonio Rodríguez Moñino en los años 50, y el aliciente que supuso para los cuentistas españoles la traducción de cuentos extranjeros. Así, por ejemplo, Josefina Rodríguez de Aldecoa tradujo a Truman Capote y Rafael Sánchez Ferlosio tradujo *Totó el bueno*, de C. Zavattini.

<sup>28</sup> Antologías de los años 50 y 60: AAW: *Antología de cuentos “Sésamo”* (Madrid, Sésamo, 1958); Carlos DEL ARCE ROBLEDO (ed.): *Cuentistas contemporáneos* (Barcelona, Rumbos, 1958); Francisco GARCIA PAVON: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1958)* (Madrid, Gredos, 1959); Enrique ANDERSON IMBERT y Lawrence B. KIDDLE (eds.): *Veinte cuentos españoles* (Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1961); Jesús FERNANDEZ SANTOS (ed.): *Siete narradores de hoy* (Madrid, Taurus, 1963); Mariano BAQUERO GOYANES: *Antología de cuentos contemporáneos* (Barcelona, Labor, 1964); Adelaide BURNS (ed.): *Doce cuentistas españoles de la postguerra* (Londres, George G. Harrap & Company, 1968); Eduardo TIJERAS: *Últimos rumbos del cuento español* (Buenos Aires, Columba, 1969); AAVV: *Antología del premio “Hucha de Oro”. Los mejores cuentos* (Madrid, Magisterio Español, varios volúmenes desde 1969).

<sup>29</sup> Oscar BARRERO PEREZ (ed.): *El cuento español, 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989. Véase el interesante estudio preliminar.

los primeros cuarenta años del siglo. Aquí habría que diferenciar entre el neorrealismo, al que se adscriben Aldecoa, Matute, Fernández Santos, Martín Gaité y Sánchez Ferlosio, y el realismo social, que insiste más que aquél en los datos socioeconómicos, que rebaja el nivel lingüístico del texto y que resulta menos plurisignificativo, más reduccionista.

Dentro del tema general de las formas de vida contemporáneas se perfilan varios temas concretos recurrentes: por un lado, la denuncia de condiciones humanas y materiales de opresión y de miseria; por otro, la educación sentimental en la infancia y la adolescencia, educación sentimental en la que Santos Sanz Villanueva destaca motivos como los siguientes: el asombrado despertar de los niños a la vida entre las bombas de los mayores; la crítica perplejidad del adolescente a un paso de la madurez definitiva; y el sentimiento de soledad entre gentes hostiles. Es casi constante la asociación, explícita o implícita, entre infancia y muerte.

Estructuralmente, la mayor novedad que trae el nuevo realismo de posguerra es la ruptura con el fundamento argumental y causalista del cuento anterior: el cuento aspira a reflejar ahora un *trozo de vida* que no tiene principio ni necesita final. Aquí resulta clara la huella impresionista. Abundan las historias en las que no pasa nada o casi nada. Mariano Baquero Goyanes<sup>30</sup> afinaba un poco más cuando consideraba que el cuento “más rigurosamente contemporáneo” (se refiere al de los años 50 y 60) escoge no ya un momento decisivo en la vida de un personaje, como el cuento tradicional, sino muchas veces un momento cualquiera, desprovisto de énfasis, y además tiene a menudo un aire fragmentario y un final brusco. El interés se ha trasladado desde la trama hasta los procedimientos narrativos con que ésta se expresa. El ejemplo más destacado de esta tendencia es Ignacio Aldecoa, pero más claro aún se ve en algunos cuentos como el famosísimo “Cabeza rapada” de Jesús Fernández Santos, que no comento aquí porque excede la temática que he propuesto<sup>31</sup>.

El afán de objetividad se traduce, como observa Francisco García Pavón<sup>32</sup>, en la reducción del papel del narrador, que se acusa en la tendencia a eliminar o al menos adelgazar la descripción, y en el incremento paralelo de los diálogos con los que se procura definir a los personajes de manera aparentemente no mediatizada. El mismo García Pavón señala en 1959 un mosaico de distintas tendencias cuentísticas con tres notas dominantes: 1) la falta de fantasía y la propensión a un realismo más o menos abultado; 2) la ausencia de humor; y 3) una gran preocupación por un estilo que en general se podría definir como “popularista”, y que procede de la incorporación a la narrativa de un repertorio de tipos humildes que se caracterizan por su lenguaje. Este popularismo procede en novela de Cela (*La colmena*) y de Rafael Sánchez Ferlosio (*El Jarama*), y en teatro de Antonio Buero Vallejo y de Lauro Olmo.

<sup>30</sup> Mariano BAQUERO GOYANES: “Introducción” a su *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964.

<sup>31</sup>

<sup>32</sup>

Claro que según Oscar Barrero Pérez estos tres rasgos que señala García Pavón responden más al realismo social que al neorrealismo, que es más rico y matizado en sus registros lingüísticos y que puede perfectamente recurrir al humor. Nótese que esta diferencia de tono, ese humor asociado al humanismo que se distingue de la escueta seriedad trágico-social, se daba también en el siglo XIX entre el realismo genérico frente al naturalismo zollesco.

Aparte de esto, García Pavón destaca otras dos líneas de cierta importancia:

- 1) *El cuento de tono poemático*, que, cultivado por autores de más de treinta años (nacidos antes de 1924), responde a un canon literario ya un tanto desvaído -dice García Pavón-, con influencias de Juan Ramón Jiménez y de James Joyce.
- 2) *Los cuentos escritos por mujeres*, que abundan en problemas sentimentales e individuales más que sociales. Suelen ser cuentos con anécdota, emparentados frecuentemente con la temática de los grandes narradores de finales del XIX, y que prefieren un lenguaje neutro, sin pretensiones estilísticas. Suponen una literatura Intimista e intemporal, de sentimentalismo contenido.

Luego habría que citar otras directrices minoritarias: la fantasía y el culturalismo de un Álvaro Cunqueiro o un Joan Perucho, cuyas opciones por esta época no son aceptadas; los ambientes insólitos de un Alfonso Sastre; el vanguardismo postista de un Carlos Edumundo de Ory; y el simbolismo crítico de un Juan Benet.

Hasta aquí, en líneas generales, lo que ha dicho la crítica sobre el panorama del cuento realista de la generación del medio siglo, situación que abarca los años 50 y 60. Ahora volvemos nosotros a los ejemplos.

### II.2.1. Ignacio Aldecoa: “Aldecoa se burla”.

De Ignacio Aldecoa escogemos “Aldecoa se burla”, incluido en la colección *Arqueología*, de 1961<sup>33</sup>. Por su argumento recuerda mucho a la viñeta de Cela, con la diferencia de que ahora sí estamos ante un auténtico cuento. El narrador, aunque refiera una anécdota de niñez, no se expresa como un yo sino en tercera persona: afán de testimonio personal, pero objetivista.

El argumento es el siguiente: el niño Aldecoa anda perdido en sus fantasías y enredos mientras el maestro don Amadeo toma la lección. Falta poco para el recreo. Pensando en las ganas que tiene el maestro de salir a fumar Aldecoa se sonríe. Don Amadeo sorprende la sonrisa, se enfurece y le pregunta de malos modos por qué se ríe. Aldecoa intenta salir del paso con una evasiva, pero Don Amadeo no le cree. Toca la campana. Don Amadeo se complace en su venganza: nadie sale al recreo por culpa de Aldecoa, a quien reprocha su falta de valor. Hostilidad de la clase. Don Amadeo se va

<sup>33</sup> Ignacio ALDECOA: “Aldecoa se burla” (*Arqueología*, 1961), en *Cuentos completos*, vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 1991 (1 ed., 1973), pp. 361-366. Originalmente, apareció en *Insula*, marzo de 1955.

ensañando con el alumno: Aldecoa no tiene valor, no es un caballero, pertenece al arroyo. Cuando Aldecoa empieza a contar de qué se reía al maestro ya no le interesa. Sacando las cosas de quicio, le acusa de reírse del colegio y de la patria, de reírse DE TODO. El resto de los alumnos empieza a cogerle gusto a la situación, preñada de amenaza: “si [Aldecoa] hubiera tenido siete años más hubiera sido causa de fusilamiento instantáneo, pero en aquellas circunstancias se podía esperar muy fundadamente la pérdida de curso o la expulsión del colegio”. Acaba el recreo. Don Amadeo se queda a solas con Aldecoa: le va a suspender en todas sus asignaturas. Aldecoa gana valor para decirle: “Muchas gracias, don Amadeo”. El maestro le llama “gol fe te” (así, con las sílabas claramente -violentamente- separadas) y se marcha dando un portazo. Vuelve a sonar la campana. Silencio en los patios y rumor de arroyo en los pasillos.

Nos hallamos ante un cuento de estructura típicamente neorrealista: desarrolla, casi cinematográficamente, una sola y compacta escena que dura una media hora (el tiempo del recreo) y que es suficiente para perfilar con nitidez los personajes en conflicto. No ha hecho falta que se nos cuenten los antecedentes de Aldecoa para comprender su carácter y su situación. Comienza el cuento “in medias res”, en un punto cualquiera, con una introspección en estilo indirecto en lo que piensa y ve el alumno distraído. A Aldecoa se le daba muy bien transcribir los intereses de la mocedad: esa mezcla tan confusa como poética de divagaciones, caza sádica de pequeños animalillos, fútbol y chicas. Bastan tres calas en el pensamiento para mostrar este mundo: no hacen falta anécdotas secundarias al estilo de Zunzunegui. A partir del incidente de la sonrisa aumenta el diálogo, que en realidad no lo es porque sólo don Amadeo es dueño de la palabra. Y termina el cuento en el aire: no se desarrollan las consecuencias del enfrentamiento, no se materializa la amenaza porque no es necesario: todo el mundo (todo lector) supone que se cumplirá. El cuento sin final sigue siendo perfectamente inteligible.

El estilo es sobrio pero rico. No estamos en los reducidos límites del realismo social, sino en los del neorrealismo: don Amadeo tiene un registro culto, y la voz del Aldecoa niño apenas se escucha: es el narrador el que la transcribe. Si Cela calificaba al maestro y daba pocas muestras directas de su crueldad pedagógica, Aldecoa no califica: deja que el maestro actúe hablando, que se autocalifique. El abuso gratuito de autoridad, el matonismo explícito, no precisa comentario. Cela recurría al expresionismo, Aldecoa al objetivismo. Aquí es el diálogo unilateral, enfrentado al silencio, el que soporta todo el dramatismo de la escena.

El enfrentamiento en el cuento es una cuestión de jerarquía: don Amadeo, maestro, contra Aldecoa, el peor de los alumnos. El conflicto es de poder y rebeldía. Pero al hilo del monólogo de don Amadeo sale el ambiente de la posguerra. La sonrisa está prohibida: el que se ríe de don Amadeo, que tiene el poder, se ríe de la patria, de la nación, de todo, y merece lo peor. Hipérbole tiránica, pensamiento integrista. Si Aldecoa fuera hombre sería inmediatamente fusilado: un miedo de inmediata posguerra. Un gesto de inteligencia, de íntima libertad, es interpretado como rebeldía, y el acto de



valor que se permite el chico es una réplica irónica. La violencia del maestro, tras su monólogo aplastante, queda bien resumida en el insulto entrecortado, intelectualmente inferior al gesto irónico. Al final del cuento es el narrador el que remata con una sobria metáfora la ironía contra el maestro: el arroyo es el colegio: “por los pasillos había un rumoreo de arroyo”.

El colegio aquí sirve para plantear no un conflicto social, entre clases, sino un conflicto humano y potencialmente político con el poder. Lo que podía estar implícito en Cela aquí se explicita; lo que en Cela se reducía al colegio aquí se puede proyectar metonímicamente, o sinecdóticamente, al conjunto de la situación del país. La actitud del autor queda resumida y anticipada en el título del cuento, “Aldecoa se burla”, y en las dos citas, en parte irónicas y ambiguas, que lo abren<sup>34</sup>.

### II.2.2. Francisco García Pavón: “Servandín”.

El siguiente cuento de nuestro itinerario es de Francisco García Pavón. Se titula “Servandín” y procede del volumen *Cuentos republica nos* (Madrid, Taurus), también de 1961<sup>35</sup>. Es un cuento brevísimo que resumimos así: el narrador, que recuerda un episodio de su niñez, nos cuenta cómo cuando entró en el colegio de segunda enseñanza enseguida le señalaron a Servandín, notable porque su padre tenía un gran bulto en el cuello. El niño Pavón siente crecer su curiosidad, aunque no puede satisfacerla por respeto a Servandín, “no fuera a enfadarse”. Tras este resumen de la situación siguen tres escenas también muy condensadas, pero las tres con diálogo en estilo directo, un diálogo muy verosímil y sobrio. El dramatismo va en aumento de una escena a otra. En la primera Servandín le pide al niño Pavón que le deje jugar con su balón nuevo, y Pavón le pide algo a cambio. No llegan a un acuerdo. En la segunda Pavón se atreve a pedirle a Servandín que a cambio de jugar con el balón le enseñe a su padre, y Servandín accede. En la tercera Servandín lleva al niño a ver a su padre: es una escena bochornosa donde a través de muy pocas palabras y contando sólo lo que el testigo siente y sobre todo lo que ve, el narrador consigue transmitir un mundo opresivo de sentimientos encontrados. El niño Pavón, impúdico y respetuoso a la vez, siente tanta curiosidad como malestar. Servandín siente tanta vergüenza de su padre como de sí mismo, que le exhibe. El padre de Servandín parece darse cuenta de todo. Termina el cuento cuando Servandín se despide de su padre y éste no contesta. Entonces Servandín le dice al niño narrador: “-Lo van a operar, ¿sabes?”, observación ésta que queda en el aire como si fuera una mezcla de mentira, esperanza, vergüenza y disculpa.

<sup>34</sup> El cuento se abre, tras el título, con dos citas literarias. Una es de Barbey d’Aurevilly, el poeta maldito: “Cuando la vanidad está satisfecha y lo demuestra se convierte en fatuidad”. Otra es de Chesterton, el moralista: “Será la juventud lo que quiera. Poquísimas veces es original”. Son dos citas irónicamente ambiguas: la primera podría aplicarse al maestro y la segunda a Aldecoa niño. Pero la primera también podría aplicarse a Aldecoa, que se nos exhibe testimonialmente, y la segunda podría leerse al revés: el niño Aldecoa, rebelándose por la sonrisa y la ironía, sí es en cierto modo original porque es el personaje diferente.

<sup>35</sup> Francisco GARCIA PAVON: “Servandín”, en *Cuentos republicanos*, Madrid, Taurus, 1961. Apareció luego en la antología de Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra* (Madrid, Cátedra, 1986).

La concentración temporal no es tan notable como la del cuento de Aldecoa, pero sí lo es la concentración temática: todo gira en torno al mismo y único motivo, que gana en intensidad dramática a lo largo de tres escenas que también van ganando en extensión, dentro de su brevedad. La descripción es casi inexistente, salvo en la última escena, y el diálogo gana en importancia. La estructura del cuento parece a primera vista cerrada: empieza con el inicio de una curiosidad por parte del niño testigo y termina con la curiosidad satisfecha. Pero con respecto a Servandín, que es el que da título al cuento, la historia queda en el aire, absolutamente indefinida, mucho más que en el cuento de Aldecoa.

El tema del cuento es complejo también: es la curiosidad cruel de la infancia, en el caso del niño testigo, y es la vergüenza primero ;nocente y después culpable en el caso de Servandín. Es una situación de abuso y deslealtad que parte de tener o no tener un balón nuevo, hecho social a escala de niños. Lo social de la situación se refuerza veladamente: el padre del niño testigo tiene fábrica con patio, el padre de Servandín “tenía un comercio de ultramarinos muy chiquitín”. No queda claro aquí si la diferencia social es también política: Servandín tiene un cinturón con la bandera republicana, y el niño testigo no. De todas formas, se advierte que el conflicto no es sólo social: es un drama humano tan sucintamente expuesto como amplio: el drama de la humillación y de la autohumillación, el drama de la inocencia culpable. Tan amplio lo adivina el lector que conmueve más precisamente por su economía y su desnudez. Curiosamente este realismo de posguerra se acerca más al lirismo cuanto más se adelgaza: el cuento llega a ser la instantánea de un sentimiento complejo, tan intenso como extensas son sus causas. El narrador objetivo sugiere mucho más de lo que dice.

El colegio aquí es síntesis emblemática de un mundo doloroso, más patético aún en su calidad de pequeña tragedia irreparable.

En fin, hemos visto aquí dos maneras diferentes de enfocar el cuento dentro del neorrealismo testimonial y crítico. Ahora debemos proseguir y volver a cambiar de tercio.

### **II.3. El cuento desde 1960 hasta 1980.**

A partir de los años 60, sobre todo a partir del giro renovador que marca en la narrativa *Tiempo de silencio*, el cuento también va a respirar nuevos aires. F. Gómez Redondo detecta una novedosa combinación de crítica y poesía: el cuento se concibe como respuesta poética de los autores al medio moral del que participan. El que inicia esta andadura es Medardo Fraile. La realidad se va disolviendo ahora en pequeños fragmentos sobre los que el escritor aplica sus recursos analizadores. Interesa indagar con más profundidad en el inconsciente colectivo sobre el que se asienta la sociedad. A comienzos de los 70 el cuento mostrará, como la novela, un afán de innovación y se encaminará hacia un experimentalismo que lo apartará del gran público y del negocio editorial: sobrevive otra vez, como siempre, en revistas y en antologías de escasa

difusión<sup>36</sup>. Sin embargo, algo muy importante queda de lo que hubo en los años 50: entre 1960 y 1975 el cuento consigue afirmar su identidad propia, de manera que junto a autores que cultivan varios géneros (Félix Grande, Álvaro de la Iglesia), surge una serie de profesionales volcados en el cuento: Jorge Campos, Ricardo Doménech, Medardo Fraile, Manuel Pilares, Fernando Quiñones y Alonso Zamora Vicente.

Gómez Redondo considera que en esta etapa el cuento aspira a ser “metáfora de la realidad”, metáfora poética, y no sólo reflejo objetivo.

Para terminar con este repaso del cuento en la posguerra hemos escogido dos cuentos que muestran bien la evolución: uno de Medardo Fraile y otro de Ricardo Doménech.

### II.3.1. Medardo Fraile: “José I”.

El cuento de Medardo Fraile se titula “José I”, y está incluido en la colección *Descubridor de nada y otros cuentos*, de 1970<sup>37</sup>. Comienza con un párrafo de introducción: si en una clase de cuarenta y tres niños el maestro don Eloy Millán consigue a lo largo del curso preguntar la lección tres veces a cada alumno ya es bastante. A partir de aquí comienza la acción, dividida en tres escenas hiladas por resúmenes del tiempo que las separa: las tres veces que don Eloy Millán preguntó la lección a Romero López, José. Tres preguntas y tres respuestas antológicas. Primera pregunta: diga una oración de predicado verbal. Respuesta: La rana croa. Pasan días y meses. Segunda pregunta: diga una oración que tenga complemento directo. Respuesta: Melquíades coge una rana. Vuelven a pasar semanas. Tercera pregunta: diga una oración desiderativa. Respuesta: ¡Quién fuera rana! El cuento termina con una interiorización: don Eloy reflexiona y asocia confusamente a Romero López con las ranas, y a las ranas con la fábula de Esopo y del Arcipreste de Hita. Conclusión de don

<sup>36</sup> Antologías de los años 70: Félix GRANDE: *22 narradores españoles de hoy* (Caracas, Monte Avila, 1970); Alfonso GROSSO (ed.): *Relatos españoles de hoy* (Madrid, Biblioteca Pepsi, 1970); Rafael CONTE (ed.): *Narraciones de la España desterrada* (Barcelona, Edhasa, 1970); Antonio BENEYTO (ed.): *Manifiesto español o una antología de narradores* (Barcelona, Marte, 1973); AAVV: *Historias del 36* (Barcelona, Libros Río Nuevo, 1974); Gonzalo SOBEJANO y Gary D. KELLER (eds.): *Cuentos españoles concertados. De Clarín a Benet* (Nueva York, Nueva York Harcourt Brace Jovanovich, 1975); AAVV: *Cuentos premiados en el Concurso convocado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León* (León, 1975); Carlos de ARCE (ed.): *Premios Sésamo. Cuentos* (Barcelona, Sagitario, 1975); Francisco GARCIA PAVON (ed.): *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* (3 ed. renovada, Madrid, Gredos, 1976, 2 vols); Antonio BENEYTO (ed.): *10 narradores españoles* (Barcelona, Bruguera, 1977); AAVV: *El día que subió la marea y 10 cuentos más* (Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977; XI Concurso de Cuentos “Hucha de Oro”); Mauro MUÑIZ y otros: *El tren de las tres y otras historias* (Madrid, Renfe, 1977; I Concurso de narraciones breves Antonio Machado); AAVV: *Cuentos de actualidad hispánica* (USA, Universidad de Kent, 1977); AAVV: *Las señas y nueve cuentos más* (Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978; XII Concurso de Cuentos “Hucha de Oro”); Adolfo Luis PEREZ ZELASCHI y otros: *Deolindo, el de Puntarrieles y ocho relatos más* (Madrid, RENFE, 1979; II premio de narraciones breves Antonio Machado); AAVV: *Los cuentos de Contrebia* (Cuenca, El toro de barro, 1979); AAVV: *Motín de cuenteros* (Valencia, Prometeo, 1979); AAVV: *Narrativa vasca actual. Antología y polémica* (Madrid, Zero, 1979).

<sup>37</sup> Medardo Fraile: “José I”, de *Descubridor de nada y otros cuentos*, 1970, recogido en *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 267-269.

Eloy: las ranas acaban de encontrar en “José Romero López, José I, su futuro, bondadoso y definitivo rey”.

El cuento de Medardo Fraile tiene un logrado crescendo cómico rematado por un sorprendente y sugestivo final. El punto de vista sobre el colegio ha variado radicalmente: aunque el narrador es en tercera persona, todo está visto desde el punto de vista del maestro, para quien Romero López, el alumno del rincón de “ojos holgazanes, de un azul frío, [que] fingían cierta inocencia que desmentía la mueca de la boca”, no es ya un adversario personal, un enemigo del status, sino un desconcertante y absurdo personaje de fábula ejemplar: la fábula ranística de su universo mental. El cuento da un quiebro culturalista, la realidad se transforma subjetivamente y termina deshaciéndose en el vacío irónico de las ranas literarias que difuminan e iluminan a la vez al Romero López real y al don Eloy que tan lejos está de las ranas y de Romero López. La distancia, pasada por la literatura, se hace humor puro. El cuento vuelve a acercarse, como señalaba Gómez Redondo, a los presupuestos novecentistas.

La prosa de Fraile es limpia y enhebra hallazgos descriptivos, imágenes logradas. Extraigo dos pasajes que me gustan:

“Los días del curso giraban, engrasados o no, en el gozne de las conjunciones: días principales y días subordinados; días de todos los tiempos; días sustantivos, días breves y cargados como una interjección o como un suspiro”.

“El curso se había lustrado con las vacaciones de Navidad y Semana Santa; miraba ya al semáforo de tin de curso. Y las oraciones -las que no se rezan, las que se inventan y analizan, las que marean- iban sumiéndose en la fosa común de la pizarra, hambrienta de asignaturas y hasta de monigotes y rayajos”.

Hemos vuelto al cuento de ingenio y con sorpresa final, pero una sorpresa que no es del argumento sino del punto de vista. Y al final no pasa nada, más que la sospecha, casi certidumbre, de que Romero López es un “bondadoso” asesino de ranas. Este final brusco y abierto es una valiosa herencia del cuento neorrealista. De la épica escolar de un Cela o de un Aldecoa hemos pasado a la épica burlesca. El cuento es un juguete intelectual e irónico, una pirueta sobre la realidad. La realidad es esa monotonía del colegio superpoblado y los días del curso que se deslizan en dos ondas diferentes: la del maestro y la de los alumnos. Don Eloy se defiende con la literatura y Romero López con sus ranas aplicadas a la sintaxis. El cuento no sólo tiene gracia, sino una muy fina psicología.

### II.3.2. Ricardo Doménech: “Postguerra”.

Y ya para terminar, un cuento de Ricardo Doménech: se titula “Postguerra”, y pertenece a *Figuraciones* (Santander, La Isla de los Ratones), de 1977<sup>38</sup>. El argumento es el siguiente: los colegiales adolescentes que han jdo a hacer una semana de ejercicios

<sup>38</sup> Ricardo DOMÉNECH: “Postguerra”, en *Figuraciones*, Santander, La Isla de los Ratones, 1977. Cuento recogido en la antología de Medardo Fraile: *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 263-272.

espirituales en un Monasterio salen de sus celdas y forman dos filas para ir a la capilla. Un padre de cejas espesas les apremia para que vayan rápido. Se ponen en marcha y recorren pasillos, patios, escaleras. No van derechos a la capilla, sino dando un extraño rodeo. Se preguntan qué es lo que pasa. El padre de las cejas les ordena detenerse. Aparece otro Padre, de ojos saltones, que les hace reanudar la marcha. Lo que sucede es cada vez más raro. Las filas tan pronto se paran como siguen avanzando, sin que se sepa quién da la orden ni por qué. Las órdenes son contradictorias. Va cundiendo el miedo, que se hace pánico cuando los colegiales comprueban que son físicamente incapaces de romper filas por más que lo intenten. La cabeza y la cola de las filas se han confundido y las filas no se pueden romper. Los padres intentan mantener la calma. Los muchachos gritan o lloran, pero horas más tarde ya se han acostumbrado a la nueva situación. Prosiguen los ejercicios espirituales: sobre la marcha los chicos reciben pláticas, comida, colchones, orinales: todo un “ejemplo de organización práctica, eficaz y terrestre”. Por la noche los muchachos pernoctan en colchonetas dentro de las filas. Los dos padres, el de los ojos saltones, Marcos, y el de las cejas pobladas, Esteban, dialogan: se preguntan, agotados, “si de verdad cumplimos con acierto nuestra misión educadora”. Le quitan importancia al asunto: es sólo cansancio de un oficio para el que hace falta “una vocación tremenda”.

Nótese qué distinto es este cuento de los otros que hemos visto. Es un cuento fantástico, kafkiano, sobre un absurdo laberinto. Es un cuento simbólico cuyo significado viene dado por el título: “Postguerra”: España autárquica, cerrada sobre sí misma, convertida en reserva espiritual sin espíritu, sin dirección, sin sentido. Inercia. Progreso o regresión, es lo mismo. No se sabe. Nadie sabe nada. Rarificación. Parecen mandar los Padres, pero ellos tampoco saben qué pasa, a dónde van. Sólo importa mantener la calma. Las dos filas sumisas quizá sean las dos Españas. El padre de las cejas prominentes, quizá Carrero Blanco. El de los ojos saltones, Franco tal vez. La serpiente que se muerde la cola entre el miedo y la indiferencia, España sin ninguna duda. El motivo del colegio se ha convertido en símbolo, y el cuento ilustra muy bien lo que decía Gómez Redondo sobre el género entre 1960 y 1975: el cuento quiere ser ahora metáfora de la realidad, no ya sólo modesta metonimia. El protagonismo individual se ha difuminado: el cuento es una estructura coral. Nadie tiene aquí nombre propio, salvo, muy significativamente, los dos padres, al final del texto. Pero el neorrealismo ha dejado su huella: el cuento termina en el aire de un final irónico e incierto. El testimonio crítico se convierte en ficción simbólica, el poder imaginativo converge con la capacidad de crítica y de alusión social: es una de las lecciones de *Tiempo de silencio* y del “boom” del realismo mágico. El cuento es fantástico pero inteligible, y en esta ocasión no ya lírico sino intelectual. No hay aquí ternura sino un problema, un enigma que propone la reflexión, al estilo de Borges o de Juan Benet. La instantaneidad sirve ahora para sintetizar no ya la realidad cotidiana sino también la historia.

### III. CODA.

Aquí nos vamos ya a detener porque aquí se ha acabado ya la posguerra, la primera, la segunda y la tercera posguerra. De 1980 hasta ahora el cuento ha seguido existiendo y variando, pero ésta es ya otra historia<sup>39</sup>.

A lo largo de lo que llevamos expuesto hemos podido ver, a través de una cala monográfica (cuentos de infancia y colegio) cómo va avanzando ética y estéticamente el cuento en la posguerra, desde los años 40 hasta un poco después de la muerte de Franco. Hemos viajado a través de seis cuentos que son seis mundos. Todos eran cuentos bien hechos, eficaces, cada cual a su manera y con sus objetivos, unos modestos, otros mucho más ambiciosos. Salta, sí, a la vista cómo a lo largo del siglo nuestro cuento gana en riqueza, en variedad, en originalidad, en resonancia poética e intelectual. Pero pienso que de lo que se trata es de emprender de una vez el estudio sistemático del cuento, empezando por una catalogación exhaustiva de cuentos y cuentistas. No se trata de plañir eternamente la desventura del cuento. Sobre todo, no se trata de erigir monumentos a unas generaciones a base de derribar a otras. Esta actitud es simple, maniquea y tonta.

Tenemos e ignoramos muchos cuentos, muchos buenos cuentos llenos de propuestas que duermen un sueño injusto. Y no es que duerman los cuentistas: es que somos nosotros, los lectores, los docentes, los críticos, los que damos vueltas en los pasillos de los manuales y los programas oficiales, vueltas en torno a los géneros largos, vueltas que serían megalómanas si no supiésemos que son más que nada fruto de la inercia, de la falta de curiosidad y de imaginación. Porque el cuento, precisamente por ser tan breve, requiere un lector cuidadoso que pueda poner sentimiento o sensación de plenitud en lo siendo pleno parece tan efímero. No tiene más mérito leer una novela, porque los lectores de novelas sabemos que en ellas vamos buscando salir de nuestros

<sup>39</sup> El cuento de 1980 hasta hoy se caracteriza en lo externo por una mayor aceptación y difusión, aunque sigue siendo considerado como algo secundario con respecto a la novela. Los escritores de la llamada Generación del 68 no lo han reivindicado como marca generacional, y en general se han puesto a publicar cuentos después de haber triunfado como novelistas. El cuento se consume de manera normal en las revistas y en los suplementos de los diarios. Proliferan más que nunca las antologías y colecciones de cuentos, completos o incompletos, de un autor. Al cuento se han abierto editoriales como Torre Manrique, Muchnick, Biblioteca del Dragón, Mondadori, Alfaguara, Espasa Calpe, Alianza. Se funda en 1988 una revista dedicada exclusivamente a la publicación y estudio del cuento: la revista pamplónica *Lucanor*. Hay en todo esto mucho de fenómeno comercial, pero al margen de ello, y dure lo que dure, se escriben también ahora muy buenos cuentos. Estéticamente lo que tenemos ahora es una enorme variedad: cuentos de todo tipo, desde los que siguen explotando la instantánea en que no pasa nada, hasta los que vuelven a la tradición del cuento argumental con remate de sorpresa. Cuentos contra y a favor de la causalidad y el argumento. Hay cuentos de factura neorrealista y cuentos románticos; cuentos divagadores, históricos, fantásticos, de terror, eróticos, de motivo folklórico, policíacos... etc., etc., etc. De estilo transparente y de estilo poético, culturalista, metaliterario. Ha surgido en esta línea un nuevo interés por autores que en su tiempo fueron más o menos proscritos o sencillamente olvidados: Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste, Daniel Sueiro. Se habla de una ruptura con los precedentes, con el cuento del medio siglo, pero esto no siempre está claro. Se habla también de una renuncia a toda intencionalidad extraliteraria: eso que llaman ludismo. Pero esto tampoco está muy claro: ludismo puede querer decir preocupación estética explícita e irónica, y puede querer decir que los escritores, en una época de profunda crisis ideológica y de valores, ya no apuestan por una doctrina o una postura exclusivista con la que redimir a la humanidad. Se habla igualmente de ensimismamiento sentimental, es decir, de una vuelta al "yo", a una nueva especie de subjetivismo, a un relato que es sobre todo de narrador. En fin, a este segmento que va de 1975 a 1990 lo denomina Gómez Redondo de cuento "como encrucijada social", pero ya he dicho que ésta es otra historia.

mundos, dejarnos invadir por otros mundos extensos, largos en el espacio que ocupan y en el tiempo que nos lleva leerlos. En cambio, el cuento no nos deja olvidar las coordenadas de las que salimos, y requiere una capacidad de abstracción y disfrute de lo momentáneo a la que no estamos acostumbrados. Bien lo decía Fernando Quiñones:

“Un libro de relatos requiere un tipo de lector más preparado y atento que una novela, porque le obliga a cambiar de tono, de asunto y de mundos narrativos a las pocas páginas, mientras que, una vez hecho el esfuerzo inicial y por más variantes estilísticas o temáticas que interpole luego una novela, el lector ya ha entrado en su propuesta desde el comienzo y llegará al final sin más *incómodos* cambios de rumbo”<sup>40</sup>.

Quizá lo que aquí nos sucede con el cuento es porque seguimos siendo, al margen de los aviones y la informática, animales muy lentos.

---

<sup>40</sup> Fernando QUIÑONES: “Basta de cuentos”, en *Las Nuevas Letras*, n. 8, 1988, pp. 66-67.